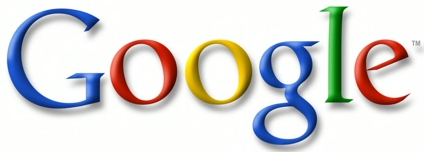



UC-NRLF
B 3 831 417



ALESSANDRO BUSTINI

La Sinfonia in Italia



ROMA-TORINO
CASA EDITRICE NAZIONALE
ROUX & VIARENGO

1904.



LA SINFONIA IN ITALIA.

compiuto ormai la sua funzione storica; egli ha raccomandato i destini futuri della musica ad un assioma artistico proposto specialmente a quei compositori — e saranno certo i meglio ispirati e i più grandi — che vorranno tradurre il loro pensiero nella forma musicale più libera e più alta e più pura: la sinfonia.

E tanti secoli prima, nella classica patria della bellezza, colui che della bellezza fu il più acuto indagatore e il più sapiente rivelatore, aveva proclamato la stessa verità — la quale, infatti, splende come sovrumana intuizione, e trema come il presentimento di più perfette forme non ancora raggiunte, nelle pagine dove il divino Platone parla dell'arte più diletta agli uomini e agli Dei.

La musica che, certamente, fu nella sua origine indipendente da ogni suggestione della parola, e dominò la parola e la costrinse nel ritmo, creando il più antico verso, doveva essere, per tanti secoli, del verso la schiava compiacente o ribelle, e poi la compagna, sempre più impaziente di frangere gli ultimi ceppi, di slanciarsi a più liberi voli.

Perchè, di fronte all'estetica pura, l'accoppiamento tradizionale della parola e della nota, si risolve nella somma di due quantità eterogenee, delle quali fatalmente una usurpa i diritti dell'altra. Un solo esempio, di fusione perfetta, ci dà tutta la storia dell'arte; l'esempio dei lirici

greci, che concepivano ed esprimevano nello stesso tempo la parola e la nota, ma si tratta di un fenomeno unico dovuto a particolari condizioni di tempo e di costume, astro tramontato per sempre dai cieli della poesia, e gli antichi stessi, attoniti, ne costellarono di fantastici miti l'aurora prodigiosa.

Oramai, dopo i recentissimi studii sui musicografi ellenici, e le ultime scoperte di Trallo e di Delfo si può ammettere come indiscutibile la verità dimostrata dal Gevaert: i Greci non conobbero l'armonia. Cade adunque ogni ipotesi di possibili forme strumentali pure presso gli antichi, e, se qualche tentativo geniale si fece da alcun audace innovatore, per affrancare la musica dalla catena delle arti sorelle, poesia e danza, il risultato non potè essere che negativo. Solo in epoca relativamente moderna doveva avvenire quel distacco che consentì all'arte dei suoni il pieno esercizio dell'azione sua suggestiva.

Chi è abituato a considerare il fenomeno artistico non indipendentemente dal luogo e dall'epoca del suo svolgimento, osserverà subito: come in Germania il sorgere e l'impetuoso fiorire della sinfonia coincide con un gigantesco movimento intellettuale che si riflette in ogni manifestazione del pensiero, dell'arte e della vita nazionale; così l'odierno quasi generale orientamento dei più illustri compositori verso le elette

forme della musica pura, corrisponde a nuove necessità dello spirito, che, fattosi sempre più acuto e tormentato analizzatore di sè e dell' « enorme mistero dell'universo », appunto in quelle forme cerca istintivamente il nuovo linguaggio, atto ad interpretare i nuovi sogni. Ormai più non ci appaga la classica serena euritmia. La linea, sia pure perfetta, è troppo plasticamente precisa; la parola stessa non è abbastanza alata a seguire l'anima moderna nella sua nostalgica aspirazione verso l'infinito. Ed essa si volge ansiosa al mondo dei suoni che ha dell'infinito i fascino vertiginoso.

Quante volte i più sublimi artefici della parola hanno dichiarato la loro impotenza a rappresentare il fantasma apparso alla mente nell'attimo prodigioso dell'ispirazione! Goethe, il più sereno dei grandi poeti moderni, ci dice di aver composto molti dei suoi *Lieder* in uno stato di vero sonnambulismo. Federico Schiller afferma che per lui la composizione poetica era preceduta da un periodo di vera estasi musicale.

Quanta parte, e la migliore di quell'arcana ispirazione disperde il poeta, costretto dalla implacabile precisione della parola.

Era una nota del poema eterno
Quel che io sentivo e picciol verso or è!

esclama il nostro grande Carducci nel *Canto dell'amore,* come colui che, appena desto da un sogno portentoso, tenta invano riunirne le fila spezzate... Ma, al limitare del mistero, dove lo stesso Dante abbandona l'anima smarrita dichiarando:

All'alta fantasia qui mancò possa

Beethoven l'afferra e la trascina più oltre, più alto, sul torrente sonoro dell'armonia.

Così concepita, la sinfonia ci appare la più efficace e naturale interprete del sentimento moderno. Di qui la generale tendenza verso tale forma, tendenza che si riscontra anche nel melodramma, ed è visibile già nelle opere di Wagner, e poi in quelle di Berlioz, di Saint-Saëns, di Humperdinck. Questa tendenza, oltre che da una certa sfiducia verso quella falsa forma d'arte che è il dramma musicale, deriva infatti dalla intuizione e dalla coscienza che soltanto nella

sinfonia il compositore moderno può trovare campo vasto e fecondo all'espressione delle sue più nobili ispirazioni.

Soltanto in Italia non è a bastanza diffusa e incoraggiata questa tendenza; i tentativi dei moderni maestri italiani in questo campo, per quanto geniali e degni di considerazione, non sono che troppo rare eccezioni ed essendo piuttosto il risultato di una importazione dall'estero che il frutto materiale di una evoluzione d'arte, presentano fatalmente i difetti d'origine di tutte le opere riflesse. E nei nostri istituti, gli studi che preparano il futuro compositore hanno ancora un indirizzo prevalentemente drammatico. Questa deplorevole deficienza nella produzione e nella didattica musicale italiana deriva in parte dal misoneismo che affligge i programmi ufficiali d'insegnamento, e non soltanto dell' insegnamento artistico, ma ha le sue più robuste radici in un vecchio pregiudizio per il quale si nega *a priori* all'indole del genio italiano l'attitudine alla musica sinfonica.

Sfatare questo pregiudizio, svecchiare lo spirito che informa ancora l'insegnamento nei nostri maggiori istituti, è opera necessaria e feconda di prevedibili risultati: contribuire modestamente a tale opera è lo scopo di queste mie osservazioni.



E prima di tutto poniamo la questione nei veri suoi termini. Il pregiudizio che ho accennato si fonda unicamente sulla constatazione di un fatto: la scarsezza della produzione sinfonica in Italia.

Il fatto è evidente e indiscutibile specialmente se paragoniamo questa produzione alla vasta e rigogliosa fioritura della sinfonia tedesca, ma non è lecito trarre conseguenze definitive da un fatto se prima di esso non abbiamo conosciuto e vagliato le cause. E per rintracciare queste cause, dobbiamo — liberi di ogni preconcetto — risalire col pensiero i più importanti momenti evolutivi dell'arte musicale in Germania e in Italia, e allora ci accorgeremo che è inutile e vano istituire una comparazione tra i due paesi, rispetto alla musica sinfonica, perchè ci viene a mancare appunto uno dei termini del paragone.

Comunemente si intende per *musica sinfonica*, la sinfonia quale è presentemente; ma questa definizione troppo ristretta non corrisponde al concetto fondamentale.

Seguendo lo sviluppo storico della sinfonia da Brahms a Schumann, da Schumann a Schubert e a Beethoven, e da questo a Mozart e a Haydn, noi arriviamo a un tipo che è molto simile alla *sonata*. La sonata infatti è il germe da cui si sviluppano tutte le forme che furono definite col nome di musica da camera; il trio, il quartetto, il quintetto, il concerto, la sinfonia... tra le quali forme tutte c' è una differenza quantitativa e non qualitativa.

Così, entro certi limiti, chi è capace di concepire e comporre una sonata può anche concepire e comporre una sinfonia, sol che abbia le ulteriori cognizioni di istrumentale. È stato da tutti osservato che le *sonate* di Beethoven non sono che sinfonie in miniatura. Ma siccome per tutte le forme di ogni arte si procede sempre dal semplice al complesso, nella evoluzione storica vediamo sorgere la sonata prima della sinfonia.

Noi troviamo ben presto la sonata costretta in un tipo fisso; ma la forma convenzionale che essa prende è fenomeno puramente accidentale; infatti già nei più antichi esempi, troviamo alterazioni di questa forma. Ciò che invece è proprio sostanziale nella sonata, e costituisce il suo carattere è la indipendenza assoluta da qualsiasi testo. Le attitudini a comporre una *sonata* sono dunque le attitudini a scegliere dei temi e a svolgerli indi-

pendentemente da qualunque falsa riga o diretta suggestione poetica.

Ecco, secondo me, fissati i veri termini del problema; per giudicare le attitudini del genio italiano converrà dirigere la ricerca non sulle sole sinfonie che subirono come vedremo un vero arresto di sviluppo, ma su quanto fu dagli italiani composto di musica indipendente dalla parola e dalla diretta suggestione poetica.

Ma qui si affaccia una possibile obbiezione. Quando avremo dimostrato — e non sarà difficile — che in Italia si crearono, e dall'Italia si diffusero quasi tutte le forme artistiche di musica strumentale che precedettero, e ne furono condizione necessaria e sufficiente, il sorgere della sinfonia moderna, come si spiega la mancata evoluzione di queste forme, proprio in Italia? Non sarà questa una prova che le attitudini nostre al genere sinfonico erano scarse e infeconde?

Qui dobbiamo ricordare l'azione poco visibile e clamorosa, ma non per questo meno profonda e decisiva che sul vario atteggiarsi delle espressioni artistiche, esercitano i tempi, i luoghi, i costumi. Il tipo sociale famigliare tedesco assai meglio che l'italiano era adatto al diffondersi e allo svolgersi di quelle forme di musica da camera nelle quali ha le sue radici la sinfonia. L'individualismo germanico che nella storia del medio-

evo si affermò sovrapponendo istituzioni nuove alle classiche istituzioni del mondo latino, doveva riflettersi anche nell'arte e specialmente nella musica. La vita si svolgeva assai più raccolta e meditativa nei castelli feudali solitari e nei tranquilli e operosi borghi germanici che non nelle splendide Corti e nei tumultuosi comuni italiani. Anche nella musica sacra doveva operarsi il distacco che già Martino Lutero aveva audacemente proclamato colla Riforma.

Poi, quando la preparazione delle novelle forme, compiutasi lentamente in Germania e in Italia poteva dirsi matura, venne Giuseppe Haydn. Certo egli rimane il creatore della sinfonia moderna, *vater Haydn* come, giustamente devota e affettuosa, seguita a chiamarlo la critica tedesca. Tuttavia non si deve credere che egli abbia creato dal nulla. Come tanti altri grandi artisti novatori egli si servì delle vecchie forme ma ci mise dentro un più vasto contenuto geniale: l'onda e il fresco riso della natura sua popolaresca, frangendo di quelle vecchie forme i limiti convenzionali.

Così non come la mitica Atena prodigiosa creatura del cervello di un dio, ma come il naturale prodotto di un germe robusto fecondato da un genio sorge la grande sinfonia tedesca. E Mozart v'infuse la morbida sentimentalità di uno spirito

meno possente ma più raffinato, Beethoven vi fece passare in un uragano d' armonia il pianto, il sospiro, il fremito dell'anima universale, Schumann le chiese l'espressione più profonda del pessimismo romantico, Berlioz e Liszt tentarono piegarla alla realizzazione di un impossibile desiderio di precisione descrittiva.

Ma la selva incantata cresce e frondeggia superba quando la pensosa e operosa Germania si avvia al periodo più splendido della sua storia. Le note sublimi cullano la grande anima assorta nello sforzo eroico e ne esaltano il sogno d'ideale conquista. È il periodo che iniziatosi collo *Sturm und Drang* rivoluzionario si illumina del riflesso di classici soli nell'arte di Schiller e Goethe e si continua nell'opulento autunno romantico, periodo fervido di pensiero e d'azione che mette capo alla costituzione dell'Impero, e per i suoi vari aspetti, per il potere di irradiamento nello spazio e nel tempo, può paragonarsi soltanto alla primavera dell'arte greca e al Rinascimento italiano.



Profondamente diverse troviamo le condizioni della vita italiana dal seicento in poi. Le Corti e la chiesa erano i più importanti e quasi gli unici centri dell'attività intellettuale ed artistica. Musica e musicisti si orientano naturalmente verso quei centri, per ragioni ideali e pratiche e l'arte si manifesta quasi esclusivamente nelle forme sacre e melodrammatiche.

È inutile qui ricordare le benemerenze della musica sacra: dai primi albori dei canti ambrosiani e gregoriani sino all'opera immane dei maestri fiamminghi e italiani, sino al Lassus e al Palestrina è tutto un continuo moto ascendente e trionfale. L'armonia e la polifonia sono conquiste della musica sacra. Ma sul principio del seicento questo moto che procedeva sempre più vasto nei paesi germanici parve dovesse arrestarsi in Italia dopo la riforma proclamata nel Concilio di Trento. Nella smania di togliere argomento alle accuse dei protestanti, di bandire dal tempio ogni elemento profano la Chiesa cattolica volle proscrivere ogni canto fuorchè il gregoriano e biasimò le complicazioni di contrappunto nelle quali si disperdeva la chiarezza del testo. Sotto Pio IV i cardinali Borromeo e Vitellozzo dopo aver soppresso le melodie liturgiche pretesero che i can-

tori facessero udir sempre ben chiare le parole dei versetti sacri. Ci volle il genio di Palestrina, e la sua celebre messa, di cui Filippo II desiderò la dedica, per vincere la corrente reazionaria, ed assicurare alla musica italiana una nuova era gloriosa. Comunque rimase quello un campo chiuso, per il suo contenuto e per le sue forme, che attirò elettissimi ingegni, fiorì di opere immortali, ma non si prestava certo allo sviluppo della musica strumentale pura.

E ad arrestare questo sviluppo, proprio quando si accennava rigoglioso e promettente venne la nuova forma che per tre secoli assorbì il meglio della ispirazione musicale italiana.

Edouard Schuré nel suo ammirabile libro sul dramma musicale si mostra entusiasta di questa moderna creazione artistica: evidentemente egli è ipnotizzato dall'arte di Riccardo Wagner. Ma chi giudica il melodramma nella sua intima essenza, con criteri puramente estetici, e non già per il diletto che durante tre secoli della sua vita ha portato nel mondo, nè come ha fatto l'illustre scrittore francese sulla produzione eccezionale di un genio animatore e inimitabile; deve concludere a una sentenza di condanna, sia pur mitigata da tutte le circostanze attenuanti.

Storicamente, in Italia, il melodramma fu poi doppiamente fatale: al teatro letterario, e alla libera espansione della musica pura. Un secolo

avanti la nascita dell'opera musicale, nella città stessa che fu la sua culla, Lorenzo il Magnifico, il tiranno sottile e sapiente cui l'arte servì per distrarre e addormentare le libere coscienze del popolo, aveva invitato quel popolo a udire la Sacra Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo. In essa apparivano già confusi elementi sacri e profani, si accennava già vigorosamente l'invasione della realtà e della vita nelle vecchie forme del mistero medioevale, invasione e fusione che in Francia, in Germania, in Inghilterra diede appunto origine alle grandi letterature drammatiche. In Italia il teatro nazionale si arrestò così al primo momento della sua storica evoluzione. E si arrestò appunto perchè nella stessa Firenze un gruppo di dilettanti umanisti in uno studio di esumazioni archeologiche creò, inconsapevole, il dramma musicale moderno.

In quell' occasione si applicò anticipatamente il celebre motto del D'Alembert. « C'est aux « compositeurs à écrire de la musique, et aux « philosophes d'en discourir ». Furono infatti i filosofi nutriti di quel nebuloso neoplatonismo che ispirò l'Accademia fondata da Marsilio Ficino, furono i letterati, fanatici dell'antichità classica, che imposero ai musicisti le norme della nuova opera. Ma che volevano essi? Semplicemente risuscitare la tragedia greca. Poichè i personaggi di quella tragedia si movono in un piano ideale

più alto, respirano un' atmosfera più ardente e sottile, vivono di una vita più intensa della vita reale, soltanto la musica poteva di quella vita tradurre arcanamente le sensazioni. Quei dilettanti fiorentini avevano compreso già quanto più tardi fu affermato dal Nietzsche: la tragedia greca fu una creazione della musica.

La resurrezione tentata da quegli audaci era impossibile, e vennero fuori lavori che di classico hanno soltanto il titolo, il *Dafne*, l'*Euridice*... Che importa? Quei modesti tentativi contenevano in germe l'opera italiana; che perfezionata da Monteverde e poi da Alessandro Scarlatti e dalla sua scuola, conquistò in breve l'Italia e l'Europa, e nella stessa Germania fece dimenticare per un secolo le immortali creazioni del grande Bach. I maestri italiani si volgevano al sole nascente, si dedicavano con entusiasmo a quel genere che prometteva gloria, favori, denaro, piegavano l'arte alle esigenze del pubblico e dei virtuosi che ne erano l'idolo. Caccini, uno dei primi innovatori, aveva dichiarato il suo disprezzo per il *bel canto* e invece, per forza di cose, il *bel canto* regnò sovrano, capriccioso come tutti i sovrani, con grave danno delle più pure e nobili forme musicali.

Più tardi, durante l'epoca fortunosa del Risorgimento, anche la musica, come le altre arti, tende a divenire arte d'azione, e si mescola sempre più alla vita del popolo per esaltarne le spe-

ranze, per animarlo alle battaglie, per celebrarne le vittorie.

Così dopo la giocondità sensuale dell'opera Rossiniana, e la patetica elegia del Bellini si arriva a Giuseppe Verdi la cui opera è come l'eco vasta e armoniosa di quel drammatico contrasto di dolori e di gioie, di sconfitte e di trionfi, onde uscì, fatica eroica di tutta una generazione, la terza Italia.



Dunque, da un punto di partenza comune, in Italia e in Germania la musica si è messa per vie diverse, seguendo diverse condizioni di vita. Resta a vedere a quale grado di perfezione era giunta in Italia la musica strumentale pura appunto quando per le ragioni accennate l'arte dei due paesi cominciò a differenziarsi profondamente.

Nei suoi *Gesammellte Schriften* Schumann scrive: « Ciò che distingue i maestri della scuola tedesca dagli Italiani e dai Francesi, ciò che li ha resi grandi e perfetti è l'avere sperimentato tutti i rami dell'arte... dove sono le vostre sinfonie, i vostri quartetti? Come potete voi paragonarvi ai maestri tedeschi? » E queste parole rispecchiano un sentimento assai diffuso ancora tra i tedeschi, e quel che è peggio anche tra gli italiani.

Il Riemann, che è forse il più acuto dei mo-

derni musicografi afferma che la *suite* è di origine prettamente tedesca, il Mendel dice che la *sonata* tedesca non ha nulla a che fare con la più antica *sonata* italiana. Eppure J. S. Bach aveva trascritto per il cembalo sedici *concerti* dell'italiano Vivaldi, e questi ed altri modelli servirono ad Emanuele Bach che è considerato il creatore della *sonata* moderna. Eppure dell'azione esercitata dai maestri italiani in Germania, anche prima che si determinasse la corrente operistica abbiamo non dubbie testimonianze. E Mysliweczek il *Boemo* ascoltando per la prima volta a Milano una sinfonia del Sammartini esclamò: ho trovato il padre dello stile di Haydn.

Precedentemente alla grande fioritura tedesca gli italiani avevano saputo comporre sinfonie, e prima avevano creato ed elaborato, indipendentemente da ogni imitazione straniera quelle forme di musica pura strumentale che precedono e preparano la sinfonia.

Le prime, le più antiche di tali forme nascono dalla trascrizione per istrumenti delle danze e delle canzoni. Le danze polifone del cinquecento e del seicento, passando nella musica strumentale diedero origine alla *suite* perfezionata da Lulli, ma creata in Italia e accolta più tardi in Germania. Intanto i compositori che non ardivano ancora affidare direttamente alla musica l'espressione del loro pensiero, riducevano per

uno o più strumenti le canzoni, frottole veneziane e villanelle napolitane o i madrigali che avevano fatto già sulle piazze e anche nelle Corti la delizia del popolo italiano.

Un potente impulso allo sviluppo della musica strumentale doveva esser dato dal perfezionarsi dell'organo prima e poi del cembalo.

Ambedue questi perfezionamenti così fecondi di importanti risultati avvennero in Italia. Anche per l'organo si cominciò colla trascrizione di musica vocale, ma immensi progressi si fecero per opera di Adriano Willaert e della scuola veneziana da lui fondata.

Al Willaert che fu nella prima metà del cinquecento maestro della cappella di S. Marco debbono attribuirsi i primi componimenti polifonici a più cori, e anche le prime *Fantasie* e i *Ricercari* per organo, nei quali ultimi due generi di componimenti, il compositore detta i motivi indipendentemente da qualsiasi traccia di parola. Un gran passo era stato fatto adunque nel campo della musica pura, e i numerosi scolari del grande Willaert, fra i quali Claudio Merulo, cui si deve la *Toccata,* e i due Gabrieli procedono per la via segnata dal maestro. *Preludi, Intonazioni, Fantasie* si eseguivano sull' organo ed anche con cinque, sei, o più strumenti insieme, primo nucleo della futura orchestra.

Intanto anche la *suite* di cui i critici francesi

e tedeschi rivendicano l'invenzione per i loro paesi, veniva creata in Italia. Basterà ricordare la celebre *Frescobalda* nel cui tema popolare, ripreso quattro volte con diverso andamento ritmico videro alcuni un precursore del *Leitmotiv* wagneriano. Documento importantissimo dei progressi compiuti in Italia è appunto la crestomazia dei lavori del Frescobaldi edita recentemente a Lipsia. In alcuni di questi lavori troviamo già la distinzione in tre tempi: animato, andante maestoso e vivace, i quali tempi non costituiscono veramente dei *pezzi* ben definiti e caratterizzati come avvenne più tardi, e sono invece concatenati fra loro, ma preludono già alle future forme più evolute. Gian Giacomo Froberger, un tedesco, che studiò in Roma alle scuole del Frescobaldi, pubblicò un'opera dove è largamente esemplificato lo stile del maestro, opera fortunata, che ebbe parecchie edizioni, e fu consultata in Italia e in Germania. Col Pasquini e col Bononcini si inizia un maggiore sviluppo e una maggiore determinazione dei *tempi*, e Giovanni Battista Bassani introduce l'uso di contrapporre a un primo tema agile e brillante, un secondo più melodico e sentimentale, contrasto di grande efficacia estetica che fu ripreso con irresistibili effetti da Mozart.

Probabilmente l'influenza del Frescobaldi determinò la divisione in tre tempi anche nella *Sym-*

phonia di Gregorio Allegri che fu scritta probabilmente verso il 1640, e può dirsi una primitiva forma di quartetto per due violini, viola, e viola di basso. Dell'Allegri possediamo altri lavori buoni per la tecnica, difettosi per l'ispirazione.

Si tratta di lavori piuttosto seolastici, vere esercitazioni che hanno però un alto valore potenziale, poichè contengono i germi della musica strumentale più moderna.

Anche l'*ouverture* della quale i Francesi attribuiscono a Lulli la creazione, ci appare nella sua primitiva forma nelle tre *sinfonie* che il Landi scrisse per il *Santo Alessio*.

Come è noto gli operisti italiani chiamarono *Sinfonie* quei brani musicali la cui esecuzione era affidata ai soli strumenti e precedevano, o dividevano in forma di interludi gli atti della rappresentazione. In Francia alla introduzione dell'opera si diede il nome di *ouverture;* si tratta però soltanto di una diversità terminologica e non sostanziale. Di queste forme che certo sono lontane dalla sinfonia come oggi è concepita, ma pur rappresentano spesso sopravvivenze e tentativi qualche volta felici di musica pura in mezzo all'onda invadente dell'arte melodrammatica, dovrò dire ancora qualche parola; intanto è bene notare subito che anche esse si crearono e si elaborarono in Italia.

Il Bononcini, già citato, è autore di venti-

quattro sinfonie, notevoli per il tempo costantemente duotematico, e di parecchie sonate e *suites* nelle quali sono introdotte la *gavotta* e la *giga*. Più tardi il *minuetto* fu accolto da Gian Battista Vitali, che attuò nella musica per vari strumenti la grande riforma operata dal Frescobaldi per l'organo. Le sonate del Vitali hanno già una complicatezza tutta moderna, vi è profusa una profonda scienza contrappuntistica, e tutta la vasta opera sua è importante anche per l'azione esercitata sui contemporanei e sugli immediati successori.

Ancora un passo innanzi è compiuto dal Bassani che chiama col duplice nome di *sonate* o *sinfonie* le sue *composizioni a due o tre istrumenti* con il basso continuo per organo. In queste la musica pura non è più freddo esercizio scolastico, acquista vivacità, colorito, espressione.

Ma non soltanto l'organo e il clavicembalo — quest'ultimo perfezionato dalla scuola Scarlattiana — anche gli altri strumenti, e in primo luogo il violino, costruito sempre più ingegnosamente da abili artefici, e affidato alle mani sempre più esperte di semplici virtuosi, vennero a dare nuovo sviluppo, nuova vita alla musica da camera, alla sonata, alla sinfonia.

Primo, nella luminosa pleiade formata dalla grande scuola violinistica italiana, ci si presenta il Torelli, che non a torto fu definito il creatore

del concerto. Egli infatti portò questa forma di arte, e specialmente il *concerto grosso* cui tanto deve la musica sinfonica, ad altezze mai prima raggiunte.

Il *concerto grosso* si distingueva dal semplice concerto, detto anche *da camera,* per la maggiore importanza, quantitativa e qualitativa, dell'accompagnamento destinato a sostenere lo strumento principale. I *Concerti grossi con una pastorale* del Torelli furono pubblicati, dopo la morte dell'autore, nel 1709. Sono distribuiti a otto parti: un violino (lo strumento protagonista), due violini, viola e viola a basso formano la vera orchestra accompagnatrice, due violini e un violone (detto di *ripieno*) sostituiscono l'antico basso continuo.

Il *concerto* italiano era creato e fu diffuso ben presto in tutta Europa. Il Torelli stesso lo importò in Germania, poichè nel 1703, ebbe la carica di maestro dei concerti presso il principe di Brandeburgo.

Fra gli epigoni del Torelli primeggia sopra ogni altro Arcangelo Corelli, la cui fama e importanza nella musica fu paragonata a quella del Metastasio nella poesia. Lo stile del grande violinista rifulge specialmente nelle *sonate da camera e da chiesa* accompagnate le prime dall' organo, e le seconde dal cembalo, e scritte per uno o due violini col basso numerato. E lo stile ha un'impronta spiccatissima e geniale di modernità.

Le danze classiche vi sono trattate e svolte con eleganza perfetta, l' armonia, il contrappunto, la melodia si fondono con effetto irresistibile. La sonata ultima dell'Op. I che si svolge magnifica nella purezza della linea melodica, e nella sapienza della strumentazione, a traverso sette tempi è mirabile modello dello stile corelliano. L'opera VI fu dai posteri ritenuta la più importante. Si compone di dodici *concerti grossi* per due violini e violoncello, con accompagnamento di due violini, viola e basso. Con questo compositore la musica strumentale italiana si afferma già progredita e vitale. Anche la tecnica del violino deve molti progressi al Corelli realizzando nuovi effetti che furono poi applicati nei concerti per violino solo, da G. S. Bach.

Molti furono gli imitatori e i continuatori del Corelli; fra essi merita di essere ricordato il Vivaldi, perchè meglio riflette lo stile del maestro e perchè dei suoi concerti si servì appunto il Bach per assimilarsi quello stile. L'importanza di tale fatto non può sfuggire ad alcuno; in mezzo alla vasta colossale opera del sommo compositore tedesco vediamo trasportato il concerto italiano sia pure animato di nuova vita, sia pure allargato a forme più vaste e possenti, ma che pur sempre conserva nella sua sostanza l' impronta originale. Il Bach dà il nome di concerti a brani musicali che possono meglio accostarsi allo stile

e all'andamento delle sonate (l'*Italienisches Concert* nel *Klavier Uebung*) ma compone anche veri concerti all'italiana, uno dei quali anzi porta il titolo: *Concerto di Antonio Vivaldi, accomodato per quattro clavicembali da Giovanni Sebastiano Bach.*

Probabilmente ai grandi progressi della musica per cembalo realizzati in Germania nei primi decenni del settecento non fu estranea l'azione della grande scuola Scarlattiana. Alessandro Scarlatti profuse i tesori della sua ispirazione specialmente nelle forme melodrammatiche seguendo anch'esso l' indirizzo ormai prevalente in Italia e specialmente nell'Italia meridionale: tuttavia non si deve dimenticare l' opera del maestro trapanese compiuta anche nel campo della musica strumentale e specialmente della musica per cembalo.

Il Riemann ha osservato che le sue *sinfonie* si distinguono dalle *ouvertures* del Lulli perchè all' « Allegro » seguìto come contrasto da un « Grave », si aggiunge una terza parte assai mossa e vivace; esse inoltre hanno già un carattere strumentale più puro e « si indovina in esse il germe da cui si doveva sviluppare la più grandiosa forma istrumentale, cioè la sinfonia moderna. »

Anche nelle parti cantate Scarlatti dimostra maggiore sicurezza e tecnica più raffinata nell'uso degli strumenti e specialmente dei violini.

L'orchestra che nel 1715 servì alla rappresentazione dell'opera *Tigrane* è già assolutamente eguale a quella adoperata cinquant'anni più tardi per le piccole sinfonie di Haydn: cioè violini, viole, violoncelli, contrabassi, due oboi, due fagotti e due corni.

Le sue sonate per clavicembalo ci riconducono nei limiti meglio definiti della musica pura, e in esse si va sempre più realizzando quel tipo di arte che è necessario al compositore indipendente da ogni suggestione di parole: ispirazione copiosa, nutrita e originale, padronanza dei mezzi atti ad esprimerla. Analizzando alcune di quelle sonate si riconosce la forma del *primo tempo* a due temi melodici, ed è la forma che pur dopo tante trasformazioni e tanti progressi domina ancora idealmente la sinfonia moderna.

Il Mendel afferma che il titolo di *sonata* attribuito dallo Scarlatti a quelle sue composizioni fu un abuso, poichè esse poste a confronto colla sonata quale fu composta per esempio da Emanuele Bach, presentano molte diversità. Strana osservazione! Prima di tutto Alessandro Scarlatti quando accolse e usò l'appellativo di *sonata* non aveva certo il dovere nè la possibilità di prevedere quale sarebbe stata la sorte di quell'appellativo e a quali componimenti musicali sarebbe stato applicato, e, a parte questo, la continuità formale e sostanziale delle forme di sonata italiane e tedesche è evidente.

Ho già ricordato i concerti di schietta imitazione italiana dovuti a J. S. Bach, padre di Emanuele. Aggiungerò qui che il sommo artista ritenuto non a torto lo specchio più vasto e fedele della tradizione nazionale germanica conobbe e apprezzò la scuola italiana, compose fughe sopra temi di Legrenzi e di Corelli, imitò canzoni di Frescobaldi, studiò e assimilò nella sua opera immane anche i procedimenti tecnici perfezionati da autori italiani. Il Cart nei suoi preziosi studi biografici sul Bach scrive: « Noi abbiamo occasione di constatare più volte l'azione salutare che gli italiani, col loro squisito sentimento della forma esercitarono su questo maestro così profondamente tedesco ». Come dunque negare la derivazione italiana nella *sonata* di Emanuele Bach? Le prime composizioni del minor figlio di Sebastiano portano la data del 1742; in esse è applicata la forma in tre parti già consacrata dall'uso, tra noi, e vi scintilla lo spirito delle scuole strumentistiche italiane, passato come una pura vena sottile a traverso la gigantesca opera paterna. È importante notare questo fatto, non già per sollevare inutili e vane questioni di precedenza o per fare del nazionalismo estetico, ma soltanto per confortare di nuovi argomenti l'opinione ottimista sulle attitudini degli italiani al genere sinfonico. La sonata di Emanuele Bach precede infatti immediatamente e prelude alla sinfonia moderna



Se veramente gl' italiani avevano portato la musica strumentale sino a quel grado della sua evoluzione, se alle forme da essi create e perfezionate, non mancava più che un ultimo passo, e l'azione di un genio innovatore, quelle attitudini alla musica sinfonica che altri vorrebbe negare al genio italiano risulterebbero già sufficientemente provate. Ma gli italiani prima di abbandonarsi definitivamente al genere drammatico sempre più favorito dal pubblico avevano compiuto pur quell' ultimo passo, avevano composto vere e proprie sinfonie. I componimenti che appunto sotto il nome di sinfonie pubblicò il Manfredini possono ancora restringersi alla forma, del resto già assai elaborata, di quartetto; quartetti, ma più complessi, sono già quelli di Alessandro Scarlatti, in tre tempi, per flauto e diversi strumenti a corda; quartetti (per due violini, viola e violoncello) sono pure i così detti concerti del Durante notevoli più per le difficoltà tecniche superate che per l'abbondanza e la freschezza dell'ispirazione. Questa invece abbonda, sincera, affettuosa, feconda di idee melodiche nelle sinfonie concertate del Leo (violino primo e secondo, violoncello primo e secondo) esempio mirabile di stile strumentale puro.

Nell'alta Italia dove per la maggiore autorità della tradizione e per diverse ragioni storiche e psicologiche, la corrente melodrammatica fu per qualche tempo meno impetuosa e travolgente che non nel Mezzogiorno, incontriamo infine i tre gloriosi maestri che segnano il grado ultimo della libera evoluzione verso la forma sinfonica: Gian Battista Sammartini, Giuseppe Tartini, Luigi Boccherini.

Intorno al Sammartini scarse sono le notizie biografiche e quasi sconosciuta è oggi l'immensa opera sua. Sappiamo che egli fu maestro di cappella e compose opere ed oratori; sappiamo che Gluck fu suo scolaro durante quattro anni e lo volle collaboratore nell'opera *Artaserse*, libretto di Metastasio, rappresentata al teatro ducale di Milano. L'adagio di un suo mottetto, ascoltato in chiesa dal Burney, fu proclamato dal celebre storico inglese « il più bel pezzo per canto da lui udito in Italia ».

Ma al Sammartini è riserbato un posto d'onore nella storia della musica non già per le qualità sue di operista o di compositore sacro, ma per aver egli per primo abbozzato la traccia della sinfonia moderna. Milano, che era a quei tempi un centro artistico importante, offriva un pubblico capace di gustare la musica di camera.

Il generale Pallavicino, governatore della città, aveva inaugurato una serie di concerti nel Ca-

stello Reale, e aveva invitato a parteciparvi il Sammartini, che aveva già una fama europea anche come compositore di *trios* e di *quartetti*. Così nacque la prima sinfonia composta nel 1734. L'importanza storica del fatto apparirà ancora più grande se si pensa che quella prima sinfonia e le altre dello stesso autore che le succedettero piacquero immensamente e furono ben presto conosciute e diffuse non solo in Italia ma anche in Austria. E in Austria le portò e le fece udire il conte Harrach, signore del villaggio di Rohrau, dove nacque Haydn. Le sinfonie del maestro italiano ben presto entrarono nel repertorio dei concerti nelle grandi case aristocratiche di Vienna, e, fra le altre, in quella dei conti Esterhazy, che accolsero e protessero il futuro autore delle *Stagioni*. Questo, inoltre alla scuola del Porpora, che ben conosceva il nuovo genere in voga, e aveva scritto sei *Sinfonie da camera*, potè aver più diretta e sicura notizia della produzione sammartiniana. Tali inoppugnabili dati di fatto aumentano singolarmente il valore delle celebri parole pronunziate da Mysliaeczek, che ho precedentemente ricordate.

Con questo nessuno certo vorrà credere diminuito il merito immenso di Haydn: egli rimarrà sempre il padre della sinfonia, che il suo genio ha trasformata e vivificata. Ma non ci si venga a ripetere che l'indole italiana è negata ad una

forma d'arte che fu dagli italiani stessa creata!

Accennato il valore storico della sinfonia del maestro lombardo, resta a vederne il valore estetico. L'esame fu condotto con coscienziosa cura, e con la rara competenza che tutti riconoscono, dal nostro Amintore Galli, chè al Sammartini dedica molte pagine della sua mirabile *Estetica della musica*. Il Galli ha potuto consultare molta parte della produzione, ancora sparsa ed inedita di questo troppo obliato maestro.

Se, egli dice, le affinità fra Sammartini e Haydn si vogliono trovare nella festevolezza delle idee musicali, nella loro estensione, nei processi ritmici così estrosi, nell'alito ispiratore delle idee, nella forbitezza della disposizione delle parti, nella colorita concatenazione degli accordi, varia, ingegnosa, nell'ampio sviluppo dei *tempi*, nell'importanza degli episodi, nel gusto dei particolari, nel complesso dell'incessante movimento strumentale, in tal caso i punti di contatto sono non solo pochi ma appena avvertibili, lievissimo, fragile è il filo che unisce il maestro italiano al tedesco; ma, se le affinità si vogliono trovare nella condotta generale del *tempo*, nelle basi tonali capitali su cui questo si muove — alle quali corrispondono le idee madri del tempo stesso — se si vogliono trovare nel lirismo della melodia sovraneggiante la composizione, nelle figurazioni di tali motivi, nella serena chiarezza

del tutto, nella logica condotta dei *tempi* in certi artifici di proposte e di risposte di motivi, sembra che fra i due un'analogia esista senza alcun dubbio. Certo però che in Haydn abbiamo un'arte più doviziosa, un'arte che è la stessa perfezione; ma, fra la giovinezza dell'un compositore e quella dell'altro, una giovinezza in entrambi, feconda di geniali lavori — scorre lo spazio di un mezzo secolo!

Nei lavori del Sammartini il linguaggio melodico è quello formatosi nella seconda metà del secolo XVII e sui primordi del successivo per opera dei creatori dello stile strumentale: stile nuovo per la sveltezza e la scorrevolezza dei disegni ritmici tersi e vivaci, per il sapore dell'armonia arricchita degli accordi più amplificati, per il rilievo pieno e caratteristico dei motivi e il variarsi delle figurazioni nello svolgimento della melodia, mai schiava, ma sempre signora della composizione intera.

Certo, paragonate alle poderose sinfonie di Beethoven queste composizioni ci appariscono come abbozzi, ma appunto gli abbozzi come questi fanno prevedere il grande quadro. L'orchestra di cui dispone il compositore lombardo è ancora assai magra: violino primo e violino secondo, viola, basso e due corni, siamo lontani ancora dalle imponenti masse orchestrali cui sarà affidata l'interpretazione delle future sinfonie!

Il Galli ha pubblicato lo *Svolgimento ideologico del 1° tempo della sinfonia in* la maggiore *del Sammartini,* e ne ha esaminato la struttura.

Le idee melodiche veramente in questo *Tempo* hanno più dell' ornamentale che dell'espressivo e del cantabile, tutt'altro che ricco il lavoro sinfonico, ma la condotta è quella che poi si chiamò classica, e il componimento è mosso, animato e di genere esclusivamente strumentale. Solo col volger degli anni le due idee capitali del *Tempo* acquisteranno quel carattere dualista che le rende nei moderni tanto efficaci. Condotta classica hanno pure l'*Andante* di questa sinfonia e l'ultimo *Tempo* (*presto*).

L'*Andante* ha un'espressione sentimentale, un senso triste ed affannoso; il *Presto*, afferma ancora il Galli, ha un impeto Beethoveniano.

Dopo il gran passo compiuto dal Sammartini, anche gli operisti dànno un più profondo carattere strumentale a quelle *ouvertures* che in Italia si continuavano a chiamar sinfonie.

Basterà ricordare il Traetta che fece rappresentare a Vienna la sua *Ifigenia in Tauride* nel 1759, l'anno stesso nel quale Haydn compose la sua prima sinfonia. L'*ouverture* del maestro italiano ha carattere spiccatamente strumentale, è divisa in tempi e ha tutto l'andamento classico. Notevole l'importanza che si dà ai vari strumenti anche indipendentemente dall'idea melodica, e la

grande conoscenza e padronanza degli *effetti* strumentali. Anche il numero degli strumenti si è accresciuto: violini primi e secondi, viole, bassi, oboi, fagotti e corni.

Nè, fra i benemeriti e i precursori della musica strumentale dobbiamo dimenticare Giuseppe Tartini, che alle sue qualità di virtuoso, di compositore aggiunse la gloria di una scoperta teorica che tanti effetti inattesi doveva produrre nel campo pratico: la scoperta del *terzo suono* colla quale furono chiarite definitivamente le leggi dell'armonia. Nelle sonate del magico virtuoso si ammira una potenza nuova di espressione: giammai forse prima di lui la musica pura aveva trovato accenti così commossi e profondi di dolore.

Nelle composizioni del Boccherini troviamo applicati e magistralmente svolti gli stessi principii melodici e armonici che fecero la gloria delle scuole del Corelli e del Tartini. Se paragoniamo le sinfonie del maestro lucchese con quelle del Sammartini, vediamo subito l'immenso progresso compiuto specialmente nella efficacia espressiva. L'opera di lui è assai vasta: numerosi quintetti (della quale forma può dirsi l'inventore), e quartetti per istrumenti ad arco e a fiato; sedici sestetti, due ottetti e venti sinfonie. Di questi lavori i primi furono pubblicati tre anni dopo la pubblicazione dei primi quartetti di Haydn (1768). Molti però erano stati

composti assai prima del suo viaggio a Vienna dal Boccherini; del resto, l'esame critico ci dimostra che nessuna azione esercitarono sull'arte sua le opere del grande maestro tedesco.

La produzione del Boccherini, insieme con quella del Tartini e del Sammartini, ci dimostra a quale grado di già matura preparazione era giunta la musica strumentale in Italia, prima che le cause accennate sorgessero ad arrestarne la magnifica evoluzione.



Una controprova, se fosse necessaria, della dimostrazione compiuta potrebbe cercarsi nelle vicende della musica strumentale in Francia, dove troviamo, sebbene meno largamente esemplificate, le stesse cause e le stesse conseguenze.

Anche in Francia vediamo infatti forti accenni di una tendenza verso forme di musica pura. La *ouverture* di Lulli ebbe grande fama e fu studiata e imitata in Germania, dove conservò il nome di *ouverture française*. Si componeva di una prima parte che portava il titolo di *grave*, e aveva un'andatura lenta e sostenuta, di una seconda parte di carattere brioso e di un finale dove era il movimento della prima parte. Più tardi la *suite* e anche il *concerto grosso* di schietto tipo italiano, furono coltivati con successo. Fi-

nalmente, prima di Haydn, il Gonec aveva composto in Francia sinfonie per grande orchestra. Queste sinfonie veramente hanno un valore piuttosto storico che artistico, comunque per la struttura, per l'impiego di numerosi strumenti (gli stessi usati per le grandi sinfonie di Haydn e Mozart), ci provano esaurientemente i progressi della musica strumentale in Francia. Ma anche qui, come in Italia, e anzi dall'Italia venne la corrente melodrammatica trionfatrice ad arrestare l'iniziata evoluzione.

Il Rousseau riflette i gusti del pubblico francese dell'età sua quando (art. *Sonate* nel *Dictionnaire de Musique*), scrive queste parole, dove è anche l'eco ultima delle sterili lotte tra *Lullystes* e *Bouffonnistes* :

« La musique purement harmonique est peu de chose ; pour plaire constamment et prevenir l'ennui elle doit s'élever au rang des arts d'imitation , mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celle de la poésie et de la peinture ; la parole est le moyen par le quel la musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image ; et c'est par les sons touchants de la voix humaine que cette image éveille au fond du coeur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure symphonie dans laquelle on ne cherche qu'a faire briller l'instrument, est loin de cette energie? »

Anche in Germania si erano levate voci solitarie a contestare il trionfo della sua musica pura. Nella sua *Critica* (1725) il Matheson scriveva: « Io non sono partigiano delle lunghe sinfonie; sebbene alcuni buoni autori per i quali la musica strumentale ha grandi fascini, sembrano compiacersi tanto delle lunghe sonate che ben presto faranno il loro esordio più lungo del sermone. Una sinfonia di ventiquattro misure è in ogni caso abbastanza lunga ». Invece, quello che il buon Matheson chiamava *esordio*, doveva ben presto, staccandosi dal *sermone*, vivere di vita propria, e si doveva arrivare alla *Sinfonia Eroica*, colle seicentotrenta misure del suo primo tempo!

Ma ben diverse, come già si è veduto, erano le condizioni storiche e spirituali della Germania, e l'opera italiana, sebbene anche là per qualche decènnio in gran voga, non valse a soffocare i robusti germi della musica strumentale.



Del resto, nella patria del melodramma, pur nei secoli del suo dominio pieno e incontrastato, possiamo cogliere fuggitivi bagliori, splendide testimonianze della versatilità dell'ingegno italiano, delle sue potenziali attitudini alla musica pura.

Non è soltanto l'opera del Cherubini che ha pure la sua importanza, sebbene vi sia evidente la preoccupazione di modelli stranieri.

Non è soltanto l'esempio del Clementi, immortale fondatore della grande scuola di piano moderna, i cui meriti nello sviluppo dello strumento, posero come in ombra il meraviglioso contenuto poetico e drammatico delle grandi *Sonate*.

La ricerca potrebbe spingersi più innanzi nel campo stesso della musica melodrammatica. Nè questo può far meraviglia. Più recentemente Riccardo Wagner nei suoi drammi non ha fatto penetrare la musica sinfonica a onde larghe, impetuose, soverchianti? E in quelle che chiamavano ancora sinfonie, i nostri vecchi maestri d' opere si ispiravano poi sempre al soggetto così spesso banale? Gioacchino Rossini poneva indifferentemente lo stesso preludio dinanzi ad un' opera buffa o ad un'opera seria. Dal punto di vista melodrammatico questa può sembrare un'eresia, ma per noi è constatazione preziosa, poichè ci dimostra l'indipendenza del compositore dalla suggestione poetica, la capacità ad esprimere direttamente le sue ispirazioni in una forma puramente strumentale.

La ricerca, che pur sarebbe interessante, allargherebbe troppo i confini del mio lavoro. Ricorderò soltanto — luminosa costellazione — le

sinfonie del Cimarosa. Non dobbiamo congelare le nostre idee a intendere che musica sinfonica eccellente sia soltanto quella in cui si sviluppano insistentemente i temi o si combinano con tutte le risorse armoniche e contrappuntistiche: questo è certamente il tipo che meglio di ogni altro caratterizza la musica sinfonica tedesca; ma se risaliamo al concetto più largo e fondamentale difficilmente troveremo un complesso di composizioni strumentali così ricco di ispirazione, così scintillante ed aereo, e fecondo di idee puramente musicali. E quello che ho detto per il gruppo delle cimarosiane potrei ripetere per le rossiniane le quali pure coi loro difetti costituiscono un complesso di composizioni strumentali unico nella storia della musica.

Chi vorrebbe credere che se questi grandi, costretti o consigliati da ragioni esterne avessero rivolto la loro attività alla musica pura, non avrebbero composto lavori veramente paragonabili, non per la sola genialità, ma anche per la poderosità e la tecnica, alle creazioni dei sommi tedeschi?

Anzi, se fosse lecito azzardare ipotesi in materia di critica estetica, si potrebbe asserire che gli italiani avrebbero dovuto, e forse, perchè no? dovranno creare un tipo di sinfonia leggiadra, luminosa e gioconda in contrasto colla profondità possente e pensosa della sinfonia tedesca, come

un canto dell'*Orlando* con un atto della tragedia goethiana, come un palagio cinquecentesco dalla delicata architettura, con la mistica, grandiosa cattedrale gotica.

Nè alla tavolozza della musica pura italiana manca l'ispirazione patetica e tragica — basta ricordare certi sospiri elegiaci del Tartini, le composizioni del Cherubini e la sinfonia del *Guglielmo Tell* che regge il confronto con le più celebrate composizioni straniere.



Sgombro così il terreno di ogni vieto pregiudizio scolastico, forti di novella fede in noi stessi e nel genio di nostra gente, potremo intraprendere la grande opera di rinnovamento che deve metter capo alla creazione della moderna sinfonia italiana. Sarà opera vasta, meditata e complessa. e dovranno collaborarvi energie individuali e collettive: preparazione lunga e amorosa di musicisti; propositi non volgari, schivi di facili glorie lusingatrici; consenso di pubblici più evoluti, meglio capaci di gustare della nuova forma d'arte le severe, profonde bellezze.

Già si nota, tra i giovani nostri compositori, un fervore di risveglio, una irrequieta tendenza a emanciparsi dalla consueta maniera. Sino ad oggi, generalmente, le manifestazioni prime di

tale risveglio non furono felici nè promettenti, ma la causa di questi risultati negativi, va ricercata sopra tutto nella insufficienza di preparazione ed anche in un errore fondamentale di metodo. Una tradizione interrotta non può essere ripresa con fortuna mediante un semplice processo meccanico di assimilazione o di importazione. La musica sinfonica tedesca si è svolta dalle primitive forme strumentali, determinandosi per un complesso di cause storiche, etniche, artistiche, e secondo le speciali attitudini della nazione, fino ad assumere la forma classica. Ma è poi questa forma intangibile? Non può la musica sinfonica prendere atteggiamenti diversi, restando pure fedele alla sua intima essenza estetica e al suo fine emotivo? Già nella *Nona Sinfonia* il genio prepotente di Beethoven frange i limiti convenzionali, crollando i cardini adamantini che egli stesso aveva foggiati, sì che ancora la critica si arresta perplessa di fronte al solitario monumento, del quale non sa misurare le linee michelangiolesche.

Atteggiamenti diversi ci appariscono poi nella sinfonia dei romantici, e più tardi per un fenomeno che io chiamerei di involuzione piuttosto che di evoluzione, assistiamo allo sforzo possente e disperato di piegare la sinfonia alle esigenze di una impossibile precisione programmatica, riducendo la musica strumentale oggettivata al

semplice ufficio della parola, della quale essa deve invece, per divino privilegio, oltrepassare il significato.

Come tutte le arti, anche questa fu adunque, ed è in perpetuo divenire e sa adattarsi ai diversi luoghi, ai diversi tempi, alle diverse ispirazioni. Chi può dire quel che avrebbe potuto essere, quel che sarà la sinfonia italiana? Non dobbiamo studiarci semplicemente di trapiantare fra noi l'albero rigoglioso cresciuto sotto altri climi: per conquistare ed affermare l'originalità che è la prima ragion d'essere delle grandi opere d'arte dovremo certo conoscere profondamente la gloriosa produzione tedesca e giovarci dei suoi insegnamenti, ma dovremo anche riallacciare le fila della tradizione nostra e cercare nella nostra anima l'ispirazione e il motivo del canto.

Della augurata riforma i più importanti fattori potranno essere i nostri Istituti musicali. Qui insegnanti ed alunni dovrebbero aver sempre nella mente la formula wagneriana che ho messa a capo di queste mie osservazioni. Che cosa è infatti o meglio che cosa deve essere il compositore moderno? Un poeta il quale esprime i suoi fantasmi mediante le note. Le condizioni ideali dunque per la preparazione di un tale compositore sono due: che nella sua mente si formino e prendano vita i fantasmi ispiratori; che egli possieda pronti ed agili i mezzi di espressione. Quanto

alla prima condizione, vero è che *poeta nascitur*, ma è anche vero che certe piante non germogliano se non in certi terreni. Una visione poetica capace di giungere a quel tale grado di determinatezza che deve esserne indefettibile base non può formarsi se non in una mente nutrita di coltura e di poesia. Quanto alla seconda condizione, è necessario dare allo studio della musica pura l'importanza suprema, è necessario che il musicista arrivi a padroneggiare i primissimi elementi dell'arte sua: s'impone quindi uno studio filosofico delle questioni ritmiche e armoniche. La prima parte specialmente di tale studio è trascurata negli Istituti d'insegnamento: nel vecchio manuale di Aristosseno si trovano ancora nozioni più complete e profonde che in quasi tutti i nostri manuali scolastici. Si deve bandire l'empirismo dallo studio dell'armonia, si debbono dimostrare le ragioni fisiche dei principi armonici, quelle storiche delle ulteriori combinazioni e abituare il musicista a intendere l'opportunità, ma anche la relatività delle leggi che egli impara, e a concepire il mondo dei suoni come un regno dominato da norme meravigliose che tuttavia egli potrebbe anche modificare se lo soccorresse il genio animatore e la forza cosciente.

Così, mentre l'arte dei suoni, integrandosi nelle forme più elette e più pure, tende a sostituire le

altre arti nella interpretazione della complessa anima moderna, una schiera valorosa di compositori potrà formarsi anche in Italia e riprenderne e continuarne le gloriose tradizioni musicali.

